

nic i sorneguer, les seues històries de riu, mina i camp, el seu català occidental creatiu i suggerent... D'una altra, Moncada ha llegit Pere Calders i, segurament, els realistes màgics americans. «La Vila», denominació sota la qual endevinem la Mequinensa d'abans del pantà, ens remet necessàriament a un Macondo ponentí. El seu aire màgic, el seu alè de mort, però, el podem flairar encara en els vells murs que fins avui s'alcen entre runes a la riba dreta de l'Ebre. L'experiència trauma-

titzant de l'abandó del poble vell marca irremeiablement els mequinensans, tant aquells que romangueren al poble nou com els que se n'anaren a la ciutat. Els vells fantasmes del record són encara vius entre les parets, però també a la ploma de Jesús Moncada, que en els serveix en clau d'ironia i amb un català esquitxat d'occidentalismes que el converteix en un dels narradors catalans amb més futur.

RAMON SISTAC I VICÉN

Introducció a *I promessi sposi*, per Giovanni Albertocchi

L'any 1821, quan comença a escriure la novella,¹ Alessandro Manzoni ja ha consolidat la seva concepció del *Ver*, entès com a programa ètic i literari. Han passat quasi quinze anys des que, en uns versos de joventut escrits *In morte di Carlo Imbonati*,² havia elaborat precoçment un ideal de vida propi, «*Il Santo vero mai non tradir*»,³ al qual romandrà fidel per sempre.

L'adhesió al *vero* madura en un clima on es respiren els principis igualitaris de l'il·luminisme. Cal no oblidar la importància que tingueren, al Milà de la segona meitat del set-cents, els germans Pietro i Alessandro Verri, Cesare Beccaria⁴ i una revista com «*Il Caffè*»,⁵ que es plantejava «barallar-se» amb la cultura estèril i acadèmica del passat.

La conversió al catolicisme no altera els pressupòsits il·luministes de la ideologia manzoniana. El *ver*, nat sota el

signe de les exigències laiques del set-cents, integra també les exigències religioses d'un cristianisme progressista, que, segons la lògica (vegeu Leopardi), serien contradictòries, i que tanmateix resulten complementàries. Sota l'ègida del *vero*, fe i raó es retroben en un mateix pla de compromís alhora laic i evangèlic.

El *ver* es la missió peculiar de la poesia, la qual no només l'ha de respectar, sinó que l'ha de restablir allà on ha estat suprimit. Segons Manzoni i segons els historiadors de l'escola liberal francesa, amb qui ell es va formar, històricament s'han donat dos tipus d'abús: el primer, comès pels pobles hegemònics sobre els pobles oprimits, o, de manera més general, pels potents sobre els febles. El segon, per part dels historiadors, els quals han transmès amb llurs textos les gestes d'herois i dinasties, silenciament l'existència dels humils i dels vençuts. «Una immensa multitud d'homes —afirma en el *Discorso sur alcuni punti della storia longobardica in Italia* (1820)—, una sèrie de generacions que passa per la terra, per la seva terra, inobservada, sense deixar-hi senyals, és un fenomen desafortunat però important.»⁶

Això la literatura ho pot resoldre. Exhibeix les culpes dels poderosos i rescata les plebs de l'anonimat. I acom-

1. La cronologia de composició de la novella es divideix en tres fases: A) 1821-23, primera redacció, amb el títol de *Fermo e Lucia*; B) 1824-27, segona redacció, *I promessi sposi* (primera edició); C) 1840-42, tercera redacció, *I promessi sposi* (segona edició).

2. Carlo Imbonati era el company amb el qual Giulia Beccaria, mare d'Alessandro, convisqué des del 1792, any de la separació legal amb el marit, el comte Pietro Manzoni. Alessandro Manzoni va néixer, el 1785, d'una relació de Giulia amb Giovanni Verri.

3. *Op. cit.*, vv. 213-214.

4. Autor del cèlebre llibre *Dei delitti e delle pene* (1765). Era, a més, avi matern d'A. Manzoni.

5. Apareixia a Milà, des del 1764 al 1766.

6. *Vid. op. cit.* dins *Saggi storici e politici* (Milà 1961), cap. II, p. 211.

pleix així la funció ètica, política i religiosa que li ha atorgat l'autor.

El 1821, el gènere literari que fa per a ell li sembla que és la novella històrica. Walter Scott ja n'ha donat l'exemple. Però abans de posar-s'hi, Manzoni valora meticulosament les normes que hauran de presidir la seva *inspiració*. Es tracta de manipular ingredients ben diferents i sovint incompatibles, com realitat i fantasia, sense atemptar contra la supremacia del *ver* i del seu fidel servidor, l'*útil*. En una lletra al seu amic Claude Fauriel, del 3 de novembre de 1821, Manzoni enuncia la seva teoria:

«Per explicar-vos breument la meua idea fonamental sobre les novel·les històriques, i donar-vos els instruments per entendre-la, us diré que les concebo com una representació d'una condició determinada de la societat, mitjançant fets i caràcters tan propers a la realitat que se'ls pugui considerar com una història tot just acabada de descobrir. Quan s'esdevé que fets i personatges històrics s'hi trobin barrejats, crec que cal representar-los d'una manera rigorosament històrica; és per això que el caràcter de Ricard Cor de Lleó, per exemple, em sembla defectuós en l'*Ivanhoe*.»

Aquesta és una de les nombroses intervencions sobre l'estructura de la novella històrica, que podem recollir, per comoditat expositiva, en tres apartats principals.

1) *La fantasia*. Fórmula que pot semblar subversiva en una il·luminista que ha decidit servir religiosament el *ver*. En base al seu estatut d'escriptor, si es pot dir que el *ver* és moral, s'ha d'argüir que la ficció no ho és. No és que sigui pròpiament immoral, sinó inútil, que, per a Manzoni, en el fons és el mateix. D'altra banda, la fantasia no es pot eliminar: seria com privar l'art d'un dels seus atributs principals. El que fa Manzoni és buidar-la del seu significat tradicional. Exorcitza la paraula FANTASIA i la modifica semànticament. La fantasia —afirma a la *Lettre a monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (1820)— no és la invenció dels fets,

sinó llur interpretació i descripció. En resum, és una categoria més pròpia a la reflexió o a la raó del que hom podria imaginar.

Pel que fa a la història, la primera espurna que s'encén en la ment de l'escriptor és la fantasia: és a dir, la reacció intel·lectual que porta a la comprensió dels personatges i esdeveniments. El segon estadi de la fantasia és la indignació il·luminista i cristiana alhora, davant les injustícies que aquests personatges i esdeveniments han provocat. La fantasia és la suma, inacostumada, de raó i moral. És a dir, no és el que empra Walter Scott en les seves novel·les, molt més properes a l'arbitrarietat i a la simulació, segons Manzoni, que no pas a la història. La tècnica usada per Scott, que György Lukács defineix com a «anacronisme necessari»,⁷ és a dir, la utilització de lleugeres variacions per «amanir» la història a fi de fer-la més interessant per al lector, és, segons Manzoni, almenys oficialment, intolerable. La seva prudència i les seves precaucions davant la definició de «fantasia» fan pensar en les de Torquato Tasso, molt més angoixades, que van desembocar en una mena de «neurosi contrareformista» i que el dugueren al rebuig de la seva fórmula original de «meravellós versemblant» i finalment a la follia.

2) *La invenció*. És l'organització literària de la fantasia. La fantasia prepara el terreny a l'escriptor, perquè li permet llegir «entre les línies» de la història i li ofereix els espais en què pot intervenir amb l'instrument següent, que justament es la invenció. La invenció ve a ser una qualitat peculiar de la imaginació controlada i regulada rígidament pels paràmetres de la història en què actuarà. Diguem que és un tipus de creativitat poètica que neix de la història, però sense la presumpció de competir-hi. Vegem-ne un exemple: en la primmirada preparació històrica de la novella, Manzoni ha utilitzat, entre d'altres, l'assaig *Economia e statistica* de Melchiorre Gioia.⁸

7. Vid. G. LUKÁCS, *Il romanzo storico* (Torí 1965).

8. 1777-1829.

S'hi parla de les absurdes mesures preses per les autoritats a fi de plan-
tar cara a la carestia del 1630 i dels
bans publicats contra els cacics que
violaven les lleis. N'hi ha una, en par-
ticular, que atreu l'interès de l'escrip-
tor: una contra els sacerdots que, aco-
vardits per les pressions d'algun peix
gros amb ganes de ressuscitar el *ius
primae noctis* i quelcom més, es refu-
saven a celebrar les noces.

En definitiva, es tracta d'un docu-
ment històric. La fantasia de Manzoni
el desxifra en base als criteris expo-
sats. La invenció, per la seva banda,
enllesteix el clima poètic, o, més ben
dit narratiu. Transforma el document
en acció, és a dir, en el desenvolupa-
ment o bé en l'escenografia d'un abús.
Després reparteix els papers. L'abús
troba el seu autor (Don Rodrigo), el
còmplice (Don Abbondio) i les vícti-
mes (Fermo i Lucia). Ens trobem ja
en presència del que normalment s'en-
tén com a trama.

«Saps com va ser que em va venir
la idea de fer *I Promessi sposi*? —es-
crivi en una lletra al seu fillastre Ste-
fano Stampa—. Va ser aquell ban que
vaig trobar per casualitat i que, justa-
ment, faig que el llegeixi a en Renzo
el doctor Azeccagarbugli, i on, a més,
hi ha les penalitzacions contra els qui
amenacen un rector per tal que no faci
un matrimoni, etc. I vaig pensar:
«Això seria un bon tema per fer-ne
una novella (un casament contrariat),
i, com a grandios final, la pesta que
ho adoba tot!»»

3) *Els personatges*. Es mereixen un
tractament a part. Són el fruit, com
dèiem, de la invenció; diguem que res-
ponen a una doble exigència: poètico-
creativa i històrica. Tot emprant un
cop més una fórmula aplicada per
György Lukás a les novel·les de Walter
Scott, diguem que el personatge-tipus
de Manzoni és un «individu històrico-
universal». Ja que la seva fesomia és
fruit de caràcters històricament creï-
bles, és a dir, lligats a una classe so-
cial, en una determinada època histò-
rica. I, per tant, una psicologia basada
en la història i no en l'anacronisme.

9. Fill de Teresa Borri-Stampa, que es casa
amb Manzoni, en segones noces, el 1837.

El personatge manzonian té un destí,
una psicologia i un caràcter. Potser
aquest últim és l'element més arbitra-
ri, almenys segons les rígides premis-
ses de l'escriptor. No obstant això,
també en aquest cas la natura meti-
culosa del llombard estableix una pe-
culiar normativa. El caràcter del per-
sonatge, per tal d'ésser *ver*, cal que re-
flecteixi la gamma completa dels sen-
timents humans. Hem de tenir present
que ens trobem en ple romanticisme,
època en la qual triomfava l'anomena-
da «internacional del cor».¹⁰ Manzoni
adverteix contra la tendència que vol
fer de l'amor el sentiment privilegiat
de l'ànim humà. Hi hauria el perill de
fixar el caràcter d'un personatge no-
més en un sentiment en detriment
dels altres. I això comprometria l'esta-
bilitat del *ver*, el qual, com a principi
absolut, també governa la consciència
i el cor dels personatges, o bé, si uti-
litzéssim un terme total, llur psicologia.

La reducció de la importància de l'a-
mor no és fruit només d'una econo-
mia estrictament literària. També hi
ha raons ètiques i religioses que im-
posaven a Manzoni una gran prudència.
En aquest aspecte és molt clarificador
un paràgraf de *Fermo e Lucia*. Manzo-
ni conversa amb un interlocutor ima-
ginari —praxi força freqüent en *Fer-
mo e Lucia* i que consisteix a posar en
escena les qüestions tècniques i doc-
trinals relatives a la composició de
la novella—; aquest expressa a l'escrip-
tor la seva sorpresa per l'excessiva
continència sentimental dels dos ena-
morats. Ens trobem, efectivament, en
un moment decisiu de la història (cap.
VIII): Fermo i Lucia, després d'inten-
tar inútilment de casar-se, han de fu-
gir per esmunyir-se de la venjança de
Don Rodrigo. I se separen. Llur adéu
podria ésser definitiu, però no hi ha
res, ni un bes, ni una carícia que per-
meti albirar la intensitat de llurs sen-
timents.

«Els protagonistes —diu l'interlocu-
tor— són dos enamorats; promesos a

10. L'expressió es troba en G. GUSDORF, *Dieu, la nature, l'homme au siècle des lumières* (Paris 1972).

11. Vid. A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, tom 2, cap. 1, dins MANZONI, *Tutte le opere*, vol. 1 (Flo-
rència 1973), ps. 309-310.

punt de casar-se i separats violentament per circumstàncies dirigides per una voluntat perversa. Per tant, llur passió ha passat per molts estadis i sobretot pels que ofereixen l'ocasió de manifestar-se de la manera més interessant. I, tanmateix, no es veu res de tot això: fins aquí no dic res, però quan s'arriba a una separació seca, eixuta, concisa, com la que trobem a la fi del capítol anterior, no puc evitar de fer-vos una pregunta: aquesta història vostra no recorda res de tot allò que els infeliços joves van sentir, no descriu els principis, els augments, les manifestacions de llur afecte; en resum, no prova llur enamorament?»¹¹

Manzoni respon que s'ha saltat expressament les efusions sentimentals i n'explica les raons. Assenyala tres categories ideals de lectors, per als quals l'amor no només és inútil, sinó fins i tot nociu. Sobretot els «esposos enamorats». A aquests no cal que l'escriptor els ensenyi res. Trobarien l'amor descrit en el llibre bastant més fred que l'amor real i, per tant, estèticament deficient. És a dir, inútil, si volem emprar una categoria de la qual el seny llombard de l'escriptor es mantenia ben allunyat.

Tot seguint aquesta curiosa tipologia de lectors probables, hi trobem «la verge ja madura», més assenyada que formosa, que ja ha perdut l'esperança de casar-se.¹² Cal anar amb compte per no desvetllar-li dins el cor «uns sentiments que, assenyadament, ella ha ensoïtat».¹³

I, per acabar, el «capellà jove». «Vejam, digueu-me —afirma l'escriptor—, què en trauria de la descripció d'uns sentiments que li cal ofegar ben bé dins el cor, si no vol faltar a un compromís sagrat i assumit voluntàriament, si no vol introduir a la seva vida una contradicció que la modifiqui?»¹⁴ «Doncs bé, jo crec que l'amor és necessari en aquest món: però ja n'hi ha prou amb el que hi ha i no cal que ningú es molesti a cultivar-lo; que tot volent-lo cultivar el que es fa

es fer-ne néixer on no fa falta.» «D'amor [...] n'hi ha, segons un càlcul moderat, sis-centes vegades més del que cal per a la conservació de la nostra apreciada espècie.»¹⁵

L'allusió demogràfica a la conservació de l'espècie recorda, tal com suggereix Salvatore Nigro,¹⁶ algunes pàgines de les *Osservazioni sulla morale cattolica* (1818), dedicades a l'economista escocès Thomas Malthus. Aquest, en el *Saggio sul principio della popolazione*, del 1798, aconsellava l'abstinència sexual voluntària com a instrument útil per combatre la misèria del proletariat. La castedat, principi útil en el pla literari i moral, ho esdevé també en el pla econòmic. Manzoni, que de l'útil n'ha fet la seva bandera, no pot romandre insensible davant aquestes teories. Es en aquest punt, potser, on realitza l'única transgressió a les normes illuministes, que consideraven l'increment demogràfic un símptoma de prosperitat; i el celibat, al contrari, un atemptat a la solidaritat humana.

També aquesta vegada Manzoni es comporta, més o menys, com ho havia fet amb la fantasia. L'amor i la fantasia estan entre les qualitats més creatives de l'home, sobretot per a un escriptor. Pel que fa a elles, però, Manzoni adverteix una gran censura, les raons de la qual només podem intuir-les. I canvia les regles del joc. Diu que la fantasia és la raó. L'únic amor, el conjugal, però usat amb parsimònia, o fins i tot renúncia (*vid.* la «Verge ja madura» i el «Capellà jove»).

La peculiar alquímia d'història i d'invenció, amb el seu seguici de prudència, però també, sortosament, de transgressions, conflueix el 1821 en un gran projecte narratiu. Ho anuncia el crític milanès Ermete Visconti en una lletra dirigida el mes d'abril a l'historiador francès Victor Cousin: «Alessandro ha decidit representar els milanesos del 1630, les seves passions, l'anarquia, els avalots, les bogeries, les ridiculeses d'aquell temps. Una pesta que va assolir la Llombardia precisament en aquella

12. *Op. cit.*, p. 310.

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

16. *Vid.* Manzoni (Bari 1978), ps. 122-123.

època; algunes anècdotes molt interessants sobre la vida del cardenal Borromeo, el fundador de la nostra Ambrosiana; el famós procés que nosaltres anomenem de la *Columna Infame*, obra mestra d'autoritat, de superstició i d'imbecilitat li ha ofert prou material per compondre la falla de la novella, partint de fets comprovats». Visconti també afirma, probablement gràcies a la insistència del mateix Manzoni, que tenia molt d'interès a fer saber als amics francesos com anaven realment les coses, que «Alessandro està ben decidit a evitar l'equivocació que va cometre Walter Scott».¹⁷

El 1823 Alessandro Manzoni acaba de redactar la novella que té com a títol *Fermo e Lucia*. La crítica recent la considera una novella en si mateixa, autònoma, més que un preludi a *I promessi sposi*. *Fermo e Lucia* és una novella militant: Manzoni es fa portaveu del *ver* amb un entusiasme jacobí que desapareixerà en la redacció posterior. El to més combatiu queda explicat amb el caràcter encara no ben homogeni de la inspiració manzoniana: els diferents components encara no s'han amalgamat i cadascun reivindica una vida pròpia. Els compromisos civil, ètic, religiós, didàctic, etc., ressalten i es fan evidents amb més força, justament perquè no s'ha fusionat en un *status* poètic comú. L'obra encara no posseeix —tot emprant un terme de Benedetto Croce— «unitat». El contrari d'«unitat» és digressió. Tendència que, efectivament, l'empena narrativa de l'escriptor practica amb una certa constància en aquesta novella. Prou coneguda és la digressió sobre la *monaca di Monza*, que, a *I promessi sposi* serà considerablement reduïda; o la dels *untori*,¹⁸ que àdhuc esdevindrà una obra independent: la *Storia della colonna infame*.

L'altre element que podria explicar l'actitud de vegades bel·licosa de l'autor ens el forneix el context històric.

17. Es troba a E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio* (Torí 1974), p. 67.

18. Segons la creença o superstició popular, els qui propagaven la pesta.

Justament el 1821 va fer fallida un projecte d'intervenció per part del Piemont a fi i efecte d'alliberar Itàlia. I aquell mateix any Austria va intensificar l'activitat repressiva contra els cercles liberals, especialment el cercle milanès del Conciliatore.¹⁹

Ja hem dit que *Fermo e Lucia* és una novella militant. L'objectiu és el segle XVII: segle «brut i pompós» que ha ofès la raó oposant-hi l'obscurantisme, i la justícia afavorint la prepotència i els actes abusius. El to més agressiu genera en el pla compositiu una més gran caracterització històrica, jurídica i social del material narratiu. És a dir, per exemple, el que en *I promessi sposi* serà un enfrontament entre categories morals (el bé i el mal), aquí és un enfrontament entre dues classes socials, els pobres (els semblants de Fermo) i els potents (els semblants de Don Rodrigo).

A més a més, els personatges tenen un registre més alt, quasi emfàtic, que llurs equivalents d'*I promessi sposi*.

Considerem l'emblemàtic triangle Fermo-Geltrude-Don Rodrigo. Fermo Spolino²⁰ està menys resignat que Renzo Tramaglino. Molt sovint reivindica «amb la bava a la boca» el dret a la violència i a la rebel·lió.

Geltrude, que té una història talment extensa que mereixeria espais molt més autònoms que una simple digressió, aquí és portaveu d'un efecte, tan típicament romàntic com és «l'horror», que desapareixerà en *I promessi sposi* i deixarà només el ressò poètic i humaníssim d'una frase: «la malaurada respongué».²¹ Aquí, però, l'horror pels crims del convent és útil per allunyar el lector del mal. Però també per denunciar la moral anticristiana de l'època, que, empenyent Geltrude, sense vocació, al convent, n'havia afavorit la perdició.

19. Revista bisetmanal publicada a Milà als anys 1818-19. Portaveu del primer romanticisme llombard, menà una important campanya en sentit liberal i antiaustriac.

20. És el nom del protagonista a *Fermo e Lucia*. A *I promessi sposi*, en canvi, es dirà Renzo Tramaglino.

21. Vid. *I promessi sposi*, cap. x, dins MANZONI, *Tutte le opere*, vol. I (Florència 1973), p. 707.

El caràcter obertament militant dilata les àrees narratives que descriuen les vexacions.

Tornem a Don Rodrigo. La seva fi desesperada (s'allunya de Fermo i de Fra Cristoforo cavalcant com un foll sobre un cavall dels *monatti*²²) revela que l'avversió de l'autor envers la injustícia és tan gran que no admet ni la hipòtesi del perdó. També aquesta vegada és tan forta la indignació que Manzoni es permet una infernal disgressió dins el camp del folklore romàntic.²³

Don Rodrigo, com a personatge, no esgota els seus recursos amb la representació de la seva injustícia. El crític Pasquale Stoppelli, en un recent article a la revista «Belfagor»,²⁴ afirma que Manzoni s'ha inspirat en el *Don Giovanni* de Mozart i Da Ponte. Entre el Don Rodrigo (de *Fermo e Lucia*) i Don Joan hi hauria interessants analogies. Tots dos són seductors en decadència que han de recórrer a la violència. També tenen en comú el criat còmplice (el Griso i Leporello, respectivament) i un terrible persecutor (Fra Cristoforo i el Comendador), que, mireu per on, intervenen tot dos durant un banquet. Tot això podria transferir a Don Rodrigo les qualitats d'un mite del segle XVIII, el del llibertí, segons el sentit filosòfic que l'Il·luminisme donava a la paraula. Mite il·luminista que Manzoni no es veu amb cor de subscriure i que, al contrari, condemna, com ja va fer amb l'altre «llibertí» de la novella, el sinistre Egidio, que converteix a la ciència del mal la pobra Geltrude.

Fermo e Lucia també és un diàleg que Manzoni manté amb la pròpia novella. Es desdobra en narrador i interlocutor, com en el ja esmentat debat sobre l'amor. D'aquesta manera sorgeixen disgressions de caire històric

22. Els qui transportaven i enterraven els malalts i els morts de la pesta.

23. L'escena de la mort de Don Rodrigo recorda les cavalcades infernals de les balades romàntiques, com *Lenore* (1774), del poeta alemany August Bürger, traduïda en italià amb el títol d'*Eleonora* (1816) per Giovanni Berchet.

24. Vid. Manzoni e il tema di don Giovanni, «Belfagor», any XXXIX, n. 5 (30 de setembre de 1984), ps. 501-516.

(*untori*) i teòric (la llengua). Manzoni manifesta al mateix temps la història que té intenció de narrar i els procediments de caire tècnic i intel·lectual que té intenció d'utilitzar. És el material que anomenem normalment inspiració i que l'escriptor amaga en el racó més secret de la consciència. El *ver manzonian* actua fins i tot en les anfractuositats misterioses de la creació.

Acabada *Fermo e Lucia*, Manzoni emprèn la segona redacció, que acaba l'any 1827, amb el títol definitiu d'*I promessi sposi*. Aquesta vegada Manzoni és l'únic interlocutor del seu propi llibre, i és tan gran la supremacia moral, psicològica i literària que desplega envers la seva pròpia creació, que, com ha afirmat recentment el crític Mario Puppo, tindrà la sospita blasfema d'haver suplantat Déu, l'únic a qui pertoca d'ordenar la història. El sentit del sacrilegi comès el farà renunciar a la idea que es puguin crear impunement «composicions mixtes d'història i d'invenció». I és així com es trenca l'encanteri que havia mantingut compacta l'admirable arquitectura del *ver*.

El 1845, amb el *Discorso del romanzo storico e, in genere, dei componimenti misti di storia e d'invenzione*, Manzoni proclama oficialment que aquest gènere literari és un miratge perillós i blasfem.

I promessi sposi, a més d'altres coses, representa el viatge d'un jove, Renzo Tramaglino, per un món torbat per les forces del mal i per les calamitats bíbliques (pesta i carestia). És un camí difícil, sembrat d'obstacles i de temptacions, però Renzo aconseguirà arribar a les ribes del *ver*.

El moment crucial del viatge el constitueixen els capítols (de l'XI al XV) dedicats als aldarulls de Milà,²⁵ on es troba embolicat el protagonista. És la descripció d'una ciutat enmig del caos, d'un món enmig del desordre. Com fa notar Salvatore Nigro, s'hi aprecien signes bíblics d'un ordre natural trasbalsat. Les coses semblen diferents

25. Es tracta de l'anomenada «revolta de Sant Martí», encesa a Milà l'11 novembre 1630 per l'agreujament de la carestia i sobretot per la manca de pa.

del que són. La farina sembla neu: «veié per terra una mena de regueres blanques i suaus, com si fossin neu; però, de neu, no podia ser-ho; que no cau fent reguerots, ni tampoc acostuma a fer-ho en aquella estació».²⁶ Els pans semblaven pedres: «veié sobre els esglaons del pedestal unes coses escampades, que de segur que no eren pedres, i que si haguessin estat sobre el taulell d'un forner, ningú no hauria dubtat a anomenar-les pans».²⁷ El mateix Renzo el prenen successivament per un esbirro o per un agitador, per *untore* o per *monatto*.

Adhuc la llengua o, més ben dit, la paraula, perd, en el doble registre castellà i italià amb què s'expressa el canceller Antonio Ferrer, la seva real identitat. Les coses ja no tenen un nom, són ambigües, i Renzo s'exposa a prendre per *ver* allò que no ho és.

La intervenció de la multitud contribueix encara més a augmentar l'aldarull. El quadre en la seva totalitat, dibuixat per la gran mestria de l'escriptor, té les seves arrels, una vegada més, en la història, però també en un sector més recòndit del *ver* manzonian. Em refereixo a un fet que li succeí el 1810. Manzoni és a París. Assisteix amb la seva muller, Enrichetta Blondel, als festeigs per les noces de Napoleó Bonaparte. Hi ha una gernació immensa, que, en un determinat moment, espantada potser per l'explosió d'alguns cohets, comença a desbandar-se. En l'aldarull que se'n deriva, Manzoni perd de vista la muller, s'esvera fins al punt de ser víctima d'un autèntic atac de convulsions. És la pri-

mera manifestació dels símptomes d'agorafòbia, trastorn d'origen neuròtic que patirà durant tota la seva vida. Desesperat, es refugia precipitadament dins la propera església de Sant Roc, on prega Déu que li torni la seva esposa i també «una imatge menys odiosa d'ell mateix».²⁸

És la conversió, o, anomenant-ho segons la pitjor hagiografia manzoniana, el «miracle de Sant Roc».

Tornem a l'episodi de l'aldarull de Milà: és probable que Manzoni hi hagi transferit el record de l'angoixa experimentada el 2 d'abril de 1810. La multitud parisenca d'aleshores fou responsable del seu esgarriament; la multitud milanesa de la novella ho és del de Renzo, que es deixa atreure pel fantasma de la subversió, perdent de vista el camí que porta al *ver*.

Deixo de banda intencionadament la citació d'episodis i components de l'obra igualment ben coneguts dibuixats amb la mateixa mestria i coherència narrativa.

Després de l'edició del 1827 Manzoni s'encara definitivament amb el problema de la llengua.

Només cal que recordem, en aquest aspecte, fins a quin punt el *ver* manzonian va trobar a la vora de l'Arno un formidable aliat.

El 1842 acaba la publicació de l'edició definitiva de la novella, iniciada, en forma de fascicles, dos anys abans.

GIOVANNI ALBERTOCCHI

traducció de Rolando del Guerra

26. *Op. cit.*, cap. XI, p. 717.

27. *Ibid.*

28. *Vid.* Natalia GINZBURG, *La famiglia Manzoni* (Torí 1983), p. 29.